

## РОЗДІЛ V МОВОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2 Куліш 08

*Людмила Бублейник*

### СТИЛІСТИЧНІ СТРУКТУРИ У П'ЄСІ М. КУЛІША „НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ” І ЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ

Проаналізовано мовно-стилістичні засоби побудови мовних характеристик, поєднання різностильових структур, складові антропонімікону. Розглянуто прийоми створення наративу, що споріднюють драматургічний та прозовий художні дискурси.

**Ключові слова:** стиль, антропоніміка, гротеск, комізм, лейтмотив.

**Bubleinyk L. Stylistic structures in M. Kulish's play „Narodny Malakhii” and european literary tradition.** Linguistic and stylistic means of making linguistic characteristics, combination of structures of different styles, anthroponymics are analysed. Ways of making narration which connect drama and prose literary discourse are examined.

**Key words:** style, anthroponymics, grotesque, the comic element, leitmotif.

Творчість М. Куліша, видатного драматурга ХХ ст., протягом тривалого часу залишалася вилученою з аналізу літературного процесу в Україні. Вагомий доробок у науковому опрацюванні спадщини письменника маємо у літературознавстві, де чільне місце посідають оригінальні праці Ю. Шереха [10]. Інші науковці – Ю. Лавріненко [6], С. Колісник [2], М. Кореневич [3], В. Працьовитий [7], О. Шевчук [9] – розв'язують окремі, важливі для літературознавства проблеми творчості М. Куліша. Однак дотепер поки що бракує досліджень п'єс драматурга в лінгвістиці. Отже, вважаємо актуальним наше дослідження, у якому ставимо завдання розглянути найголовніші особливості мовно-стилістичних структур у п'єсі „Народний Малахій” (1927). Ці риси значною мірою притаманні всім творам письменника, зокрема вони споріднюють „Народного Малахія” з „Миною Мазайлом”,

попри особливості художнього задуму п'єс та їхню жанрову своєрідність.

М. Куліш постає у своїх творах блискучим стилістом. У „Народному Малахіїві” драматургічний наратив будується на мотивованому співіснуванні різних стилістичних структур, які не зливаються одна з одною, а представлені як самостійні, достатньо відокремлені. Паралельне функціонування фольклорної, розмовно-побутової, патетичної стихій зумовлюється домінантою художньо-філософського змісту – розвінчанням „голубих мрій” про торжество справедливості на землі. Принцип паралельності стилістичних структур, що зближує аналізовану п'єсу з „Миною Мазайлом”, виявляється в ній своєрідно.

Панівною в “Народному Малахіїві” є розмовно-народна стихія, яка має відчутний для сучасного читача яскравий відбиток епохи і часто забарвлена колоритними лексичними та фразеологічними елементами слобожанських говірок: *семий* ‘сьомий’, *жалько*, *що’дне*, *прося* [5, 19], *попервах* [5, 9], *папотьку співами* **впинити** [5, 12], ***біжи нагукай*** [5, 12] та ін. Форма 3-ої особи однини тепер. часу найчастіше є стягненою: *Невже лампадик заважа тобі тікати* [5, 12]. Невимушеного характеру надають мовленню лексеми, що через фонетичне спрощення наближаються до часток: *Так, каєте, тіка?* [5, 12], *Сам казав – умліваю, ка, видіння божественні бачу, як зачую цей спів...* [5, 17], *Тіка од нас кум, а куди – то й сам, ма’ть, не зна* [5, 13]. Виразною є в назвах неживих предметів ідіоматична українська конструкція знахідного відмінка, омонімічного родовому: – *Оце побіг до виконкому совіцького паишпорта брати...* [5, 8]; ***Молебня*** *найняли, чи що?* [5, 12]. У просторічний контекст органічно вписуються і народномовні звороти, такі як пошання множина, що сприймається іронічно (*Покликала хрещеного? – Ідуть. <...> – Де він, далеко? – Зараз увійдуть <...> Заскочили в одне місце, заслабли на шлунок...* [5, 7]. Ускладнене іронічними оцінками, народне мовлення в п'єсі переоформлюється, стаючи засобом викриття міщанства, ознаки ідеології якого просочились і в частину селянського середовища (багатозначною є тут авторська ремарка: дія на початку п'єси відбувається на вулиці *Міщанській*).

В індивідуальних мовних портретах у М. Куліша за кожною дійовою особою закріплюються якісь найголовніші особливості, при цьому лексеми або виразні граматичні риси слугують ніби сигналом,

ярликом легко розпізнаваної словесної маски, яка, в дусі італійської комедії масок, при всій своїй, здавалося б, умовності складається з цілком реалістичних, живих елементів. Так, *Тарасовна* полюбляє слово *драма*, що десь почуте було нею в „панській” мові, але звучить чужорідно у неприродному для нього, позбавленому внутрішньої логіки словесному оточенні: – *Геть, одчепися! Хіба можна – таку драму в серці та валер’янкою впинити... Дай мені отрути!* [5, 5]; ... *хай ізрадіють, що драма така в нас у домі, що муж мій законний тіка-а-є...* [5, 5]. Це словечко, ключове в устах *Тарасівни*, відлунює і в мові *сусідів* – колективної дійової особи, утворюючи в драматургічному наративі цілісний контекст: – *Така ж драма, така драма, що й кіна не треба!..* [5, 9]. Унаслідок багаторазового повторення слово десемантизується, а першорядною за значущістю стає його функція як маркера комічної мовної ситуації.

З народнорозмовною основою в п’єсі взаємодіють фольклорні фрагменти, пов’язані з визначеною Ю. Шерехом „темою п а т р і я р х а л ь н о г о життя <...>, не позбавленого своєрідної поезії” [10, 71]. Але уже в зачині цей пласт, з типовим для нього словесним наповненням та характерним ритмом, гротескно сполучається, навіть у межах однієї синтагми, з „чужою” для фольклорних текстів лексикою, набуваючи згрубілих побутових інтонацій; подібне поєднання стає одним із визначальних чинників у створенні іронічної стилістики п’єси, втягуючи в поле відповідних суб’єктивних оцінок і фольклорні елементи, за якими в українському культурному просторі традиційно усталилися піднесені, ліричні співзначення: *Заплакала, затужила у своєму домі (на Міщанській вулиці, № 37) мадам С т а к а н ч и х а Т а р а с о в н а:*

– *Ой, хто ж скаже, хто ж розкаже, чи ти, доню, чи ти, пташко, а чи ти, матінко божя, куди він, у яку сторононьку тікає та на кого ж мене, бідну, покида-а-є?..*

*Похнюпилась канарка в клітці <...> Тільки д о ч к а с е р е д у л ь ш а біля матері впада:*

- *Мамонько!*
- *Не перебивай! <...>*
- *Сіли б ви краще од вікна, абощо. <...>*
- *Товченого скла дай, я втруюся!..*

Контрастує з народнорозмовним тлом п'єси піднесений, патетичний стилістичний малюнок промов, виголошених *р о б і т н и к а м и* в офіційному агітаційно-пропагандистському стилі: – *Завтра там, де б'ють пороги, вже не місяць зійде. Завтра зійдуть електричні, можна сказати, сонця і засяють на весь степ козачий, на всю нашу Україну, аж до моря... <...> Завтра там, де скиглила чайка літаючи, заспівають сирени, можна сказати, морських пароплавів, залунають гудки нових фабрик, заводів. Вже сьогодні Дніпрельстан розбива динамомоторами очеретяний той сум і дике, хай воно сказиться, тужіння порогів, бо чув я його на екскурсії... <...> Отам починаєм ми реформу всього українського роду, отам, і тут, і скрізь, де тільки є рука робітника...* [5, 67].

У подібних фрагментах немає проекції авторського іронічного ставлення, типового для стилістичного малюнку твору. Особистісна індивідуалізація в цілому декларативної промови здійснюється за рахунок розмовних вставних слів та зворотів; відгомін високих національно-патріотичних настроїв звучить у ремінісценціях з Т. Шевченка. Ю. Шерех, аналізуючи ці сцени, висловлює різні їх оцінки. Спочатку він констатував в учинках робітників ту саму відсутність змісту, що й у інших персонажів: „<...> робітники на заводі – всі однаково роблять тільки *ф о р м и*, тільки зовнішнє обрамлення життя, обрамлення, що покликане приховати внутрішню порожнечу й гнилизну” [10, 70]. Але згодом, в іншій своїй статті, присвяченій театральній постановці „Народного Малахія” в еміграції (через двадцять років після режисури Леся Курбаса), Ю. Шерех пише про робітників інакше, пояснюючи появу позитивного ореолу в їхньому зображенні цензурними вимогами радянського часу, яким мусив підкоритися драматург: „... уся правдоподібність за те, що ця сцена була йому накинена урядовими цензорами” [10, 432].

Контрастна співвіднесеність стилістичних структур, їхній перетин, чергування визначають мовну архітектуру п'єси загалом і простежуються навіть у тих текстових мікрофрагментах, які продукуються одним суб'єктом і, отже, мали б відзначатися певною єдністю виразових засобів. Гротескні стилістичні змішування, поєднання одиниць, які належать до різних сфер уживання і різняться джерелами походження, а отже, своєрідністю конотацій та асоціативного ореолу, характерні для мовлення „народного Малахія”, ви-

являючи химерність *idée fixe*, що опанувала його. У мові головного героя п'єси результатом алогізму текстових сполук, куди потрапляють високі слова, символи епохи, є пародійне їхнє зниження, що спричинює викривлення змісту. Безладна плутанина різностильних мовних одиниць – патетично забарвленої офіційної політичної лексики, церковної фразеології, яку нібито герой відкинув, фольклорної цитації, усталених у фольклорі символів України (*зелений барвінок, зоря з місяцем, червона калина* [5, 63]) та грубопросторічних слів – відображає плутанину хворобливих, приречених зникнути марень героя: *Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських... Кришиться, дивіться, пада розбитеє небо, он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять... І сузір'я Рака й Козерога в пух і прах... <...> „Чуєш, сурми заграли...”. Сурми революції чую [5, 23]; ... не до гробу тепер єрусалимського нам треба йти, а до Ленінового Мавзолею, до нового Єрусалиму плюс до нової Мекки – до Москви <...> [5, 29].*

Драматургічна нарація у творі характеризується використанням слів-лейтмотивів (опорних лексем), які, регулярно повторюючись у ключових пунктах розвитку сюжету, виразно підкреслюються і щоразу варіюють своє контекстуальне значення, несучи на собі відбиток цілого змісту і zarazом створюючи цей зміст. Завдяки зреалізованій таким способом функції слово як знаряддя драматургічного дискурсу в М. Куліша збагачує свою внутрішню структуру, стаючи до певної міри „дійовою особою” п'єси і набуваючи тим самим нової естетичної цінності. Так по-особливому тут виявляється риса, властива європейським літературам ранніх модерністських напрямків, – недовіра до „семантичної однозначності слова”. Лейтмотивні лексеми, які виступають у різних позиціях тексту і кількість яких суворо обмежена й чітко вивірена, мають у творі велике семантичне й емоційне навантаження. Виступаючи як лінгвістичні сигнали, вони забезпечують текстову когезію в макроструктурі і відіграють значну роль у формуванні загального змісту твору.

Найбільш значущим лейтмотивним словом у п'єсі є *голубий*. Символічна і загалом культурологічна семантика його різномовних еквівалентів сформувалася в контексті європейської літератури. Вираз „*голубой цветок*” – про ідеал, нездійсненну мрію – став гаслом романтиків. У Лесі Українки пориви до прекрасного, небуденного –

це пориви *ins Blau*, з романтичними асоціаціями пов'язаний і заголовок її п'єси „Блакитна троянда”; „Голубая роза” – так було названо й об'єднання російських митців початку ХХ ст. з виразно символістичними уподобаннями; ірраціональні, часом містичні мотиви звучать у „Голубому птасі” М. Метерлінка.

У М. Куліша слово *голубий* вкладено в уста представників різних таборів. У складі різних словосполучень, залежно від характеру стрижневого слова, модифікується його відтінкова контекстуальна семантика, причому широка амплітуда цих коливань охоплює протилежності. Колористичне значення слова, прямо чи опосередковано, реалізується лише в частині сполук. У *Малахія* слово гіперболізовано уже своєю частотністю, через що виглядає ніби нав'язлива ідея, маячня. Найчастіше – кількість слововживань 8 – воно сполучається зі словом *мрія*, утворюючи похідне: *голубосяйні мрії* [5, 55], 6 словосполук нараховується зі словом *даль*, по 2 відповідно – зі словами *море* та *реформа*, з *голубими країнами* синонімізуються *блакитні простори*. Контекстні уточнення також свідчать про те, що мовець надає важливого значення улюбленому своєму слову: ... *потонула в морі... Більш точно – в голубому морі* [5, 77–78]. Патетичні конотації увиразнюються завдяки контекстним поширювачам: *всесвітня голуба симфонія*. Але одиниці високого звучання несвідомо змішуються у мовця зі зниженими: *голубая мара, себто – мрія..., голубенька мрія; вищезазначена, велика, № 666006003, голуба мета*. Пародійними є також фрагменти, у яких підкреслена квазіколористична семантика невмотивовано, порушуючи логіку, поєднується з символічною: *Вихор думок, голубих, зелених, жовтих, червоних <...> А найбільш голубих, і вони <...> найкращі та найпридатніші будуть на мою реформу* [5, 49]; прийомом сатиричного зображення також є переведення оповіді в конкретний план: *голубе снідання* [5, 53].

Авторська розширена ремарка, що містить наведене слово-лейтмотив, ніби утворює єдиний текстовий континуум з мовленням *Малахія*, але поступово в ній збільшується концентрація семантичних компонентів лексеми у зображенні видінь хворої уяви героя: це *голубі коливання і метелики, голубі кола з жовтогарячими центрами, голуба РНК, голубе покривало, з-під якого виходить оновлена людина, голубе марево, голубі долини, голубі гори, голубі дощі і нарешті голубе ніщо* [5, 49–50]. У колористичній палітрі фрагмента на тлі

голубого задовані непокєднувані кольори прапорів України радянської і самостійної: *червоні маки і жовті нагїдки*. Показовим в цїй амплїфікаційній парадигмі є завершальне *ніщо* як символ трагічного фіналу мрій про нове людство.

На протилежному полі лексико-асоціативного простору, організованого навколо центру *голубий*, – негативне забарвлення, що частково виявляється і в ядерних, і в периферійних семах опорних компонентів сполук *Adj+S*: в *Олі* – це *голуба брехенька* Малахія про світлу любов, що жде її в майбутньому; у *робітників* – *голубий дим в голові* Малахія, *голубі слова*, що суперечать реальній дійсності, *голубий туман*, що затьмарює ясну перспективу.

Вагомість слова віддзеркалилась у роздумах Ю. Шереха, який увів його в нові сполуки, зберігши його емоційність і надавши йому пафосу романтичної звеличуваності, коли йдеться про Любуню: *Голуба Беатріче українського театру*, або ж, зберігши іронію в номінації Малахія, *голубий нарком*.

Характеризуючи стилістичні функції антропонімікону п'єси, насамперед треба спинитися на імені героя, винесеному в позицію заголовка. Досить рідкісне як для українського селянина ім'я *Малахій* (комічним є і його поєднання з прїзвищем – *Стаканчик*) саме завдяки своїй незвичності у побуті та в художній літературі насичується багатогранним амбївалентним змістом. Ю. Шерех, уживаючи похідне від нього – *малахїянство*, відзначає для свого часу типовість антропонімічного образу, в якому втілилася, на його думку, ментальна спадщина хутірської України, „... вічні грані української національної психології, що вже дістали загальну і загальновідому назву – *малахїянство*” (Виділено автором.– Л. Б.) [10, 433].

Походження імені – церковне: Малахія – пророк, один із дванадцяти малих пророків, Старий Заповіт містить Євангеліє від Малахії. У буквальному перекладі з давньоєврейської – ‘посланець Божий’, він страждає за народ, шукає вільної людини, прагне утвердити правду, справедливість, любов. У сюжетних деталях Кулішевого твору помітні перегуки, паралелі з конфесійними текстами: так, *Малахій*, як він сам про це говорить, *зрікся родинного стану* [5, 76]. Але прагнення героя подолати свою колишню внутрішню суть потребує і переміни зовнішнього – костюма, назви – для себе та для інших: герой урочисто *помазався на Нармахнара! Першого!* [5, 76].

До самоназви героя гротескно домішуються структурні елементи, що є відголосом суспільних устроїв епохи, у новому найменні скомбіновано риси радянські й церковні. Автор удається до аббревіатури, цієї прикмети „новомовного” вираження, що набула характеру своєрідного гасла часу. У самоназві *Малахія* скорочений елемент *нар(одний)* підсилений у повторі, на початку і в кінці слова – так у самій формі аббревіатури есплікується іронічний авторський погляд. Фальш пишного наймення героя відразу ж розкривається в означенні *Периий*, що недвозначно натякає на офіційний титул російського самодержця (*Петро Периий, Олександр Периий*). Отже, в самопроголошеному найменні карикатурно віддзеркалюється радянський час, тим самим ставиться під сумнів сама можливість реалізації його ідеології любові до народу, самопожертви для нього, суспільної рівності і братерства, ідеології, співзвучної в своїх витоках із християнським ученням, проти якого вона оголосила війну. Ця виразна спорідненість відзначена Ю. Шерехом: „У закінченні п’єси тема чисто людського Дон-Кіхота підноситься ще на один ступінь і стає темою *релігійною*, темою проповіданого, але ніколи не здійсненого на землі християнства...” (Виділено автором.– Л. Б.) [10, 71]. Природним видається і зниження конотацій, які мали б бути пов’язані з іменем християнського пророка, ім’я *Малахій* паронімічно асоціюється з *малахольний* ‘придуркуватий’ (слово поширене в уснорозмовному українському мовленні, очевидно, не без впливу російської мови. Парономазійна гра *Малахій* – *безмалахольний* заснована на внутрішньому семантичному протиставленні: *Слухай, Малахіє, – не тільки ти, а всі, хто в домі сему суці! Гадалося нам, що доживеш ти безмалахольно свого віку і сконання життя вчиниш на руках у нас, у друзів ...*” [5, 22]. Водночас обігрується і словотвірний зв’язок прислівника з запозиченим *меланхолійний*, ознака, властива *меланхолікам*, прикладають до *Малахія* *робітники*: *... пролазять до нас отакі Малахії. А хто вони? Ще добре, як просто собі меланхоли-мрійники <...> як ще такі ісуки на осликах...* [5, 65–66]. Сусідство у вузькому контексті членів парадигми *Малахій* – *меланхол* – *безмалахольний* безсумнівно свідчить про реальність і фонетичних, і змістових зв’язків між ними, демонструючи протилежність між високим, священним осмисленням власного імені, відповідно до його походження, і висміюванням ідеальних намірів героя, невітілених у життя. Так



функціональні характеристики антропоніма, взаємодіючи з загальними назвами, з'ясовують глибинні шари змісту твору.

Інтертекст світової літератури представлений у п'єсі завдяки імпліцитним асоціативним зв'язкам з образом Дон-Кіхота, що набув значення вселюдського типу. Авторське ставлення до Кулішевого героя, який пережив гротескне переродження порівняно зі своїм історичним попередником, трансформується в новому контексті у складній суміші доброзичливої іронії, жарту, несприйняття, нерозуміння і водночас співчуття.

Специфічною рисою драматургічного дискурсу в п'єсі є його зближення з прозаїчним наративом. Ця особливість виявляється і на формальному рівні, зокрема в тих діалогах, де, всупереч загальноприйнятим і традиційно усталеним нормам, перед репліками не вказується персонаж – так само, як це робиться у художній прозі.

Значної ваги в цьому зближенні набуває характер авторських ремарок, часто призначених не стільки для актора та через нього для публіки в театральному залі, скільки для читача. На особливій функціональній насаженості ремарок у деяких п'єсах наголошувала свого часу Леся Українка, маючи на увазі, зокрема, свою „Блакитну троянду”: „... в сій речі і ремарки мають свій стиль”, а не тільки „служебные значения” [8, 399]. Висвітлюючи позицію автора, ремарки в „Народному Малахієві” актуалізують зміст, прихований у діалозі. У цьому разі важливо врахувати роль так званого внутрішнього адресата – поняття, яке дає змогу в термінах комунікативної лінгвістики уточнити та деталізувати явище підтексту: „... орієнтація на розгортання імпліцитної інформації в художньому тексті є типовою, конститутивною функцією внутрішнього адресата, який, зорієнтовуючи мовні засоби у проекцію прихованої комунікації, „працює” на формування глибинних пластів тексту” [1, 112].

Подібна комунікативна стратегія драматургії розвиває її характерну рису – *двоадресатність* та *трисуб'єктність*, коли автор „покладається на такі форми мовлення, які дозволяють персонажеві звертатися одночасно до партнерів у дії п'єси та читацької аудиторії” [4, 467].

Отже, ремарки драматургічного дискурсу М. Куліша, спрямовані на сприйняття читача, створюють образ автора, певно виявляючи його позицію. Вони становлять внутрішню, ідейно-тематичну та естетичну єдність із репліками діалогу, що приводить до зближення у

письменника мовних стратегій драматургічного та прозового літературно-художніх творів.

У стилістиці „Народного Малахія” на новому ґрунті отримують у М. Куліша життя риси гоголівської комедії та української класичної драми. На етапному значенні твору наголошував Ю. Шерех: „Народний Малахій”, – на його думку, – <...> завжди залишиться в репертуарі українського театру як твір клясичний, як величезної ваги щабель у витворенні національного українського стилю в театрі українському...” [10, 433].

Перспективою подальших досліджень є більш детальний розгляд особливостей словесної майстерності драматурга. Постає завдання аналізу мовностилістичної своєрідності всього корпусу творів М. Куліша в контексті слов’янської драматургії, з’ясування рис наступності в його поезиці та розвитку його традицій у сучасному літературному процесі.

### *Література*

1. Венгринюк М. Імпліцитно-орієнтаційна функція внутрішнього адресата в художньому тексті // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. пр. / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.– К.: Акцент, 2006.– Вип. 24.– Ч. 1.– С. 111–117.
2. Колісник С. Відновлення шедевра („Мина Мазайло”) // Дивослово.– 1991.– № 11.– С. 37–38.
3. Кореневич М. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської „нової драматургії”: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05.– К., 2001.– 21 с.
4. Криницька О. Лінгвістичні засоби реалізації комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі драми Івана Кочерги „Майстри часу”) // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. пр. / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.– К.: Акцент, 2006.– Вип. 24.– Ч. 1.– С. 466–481.
5. Куліш М. Народний Малахій. Мина Мазайло.– К.: Альтерпрес, 1998.– 157 с.
6. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933.– К.: Смолоскип, 2001.– 984 с.
7. Працьовитий В. Українська драматургія 20-30-х років ХХ століття: Жанрова модифікація.– Л.: ТзОВ „Ліга-Прес”, 2001.– 132 с.
8. Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т.– К.: Наук. думка, 1975–1979.– Т. 12.– С. 399.
9. Шевчук О. До проблеми „суспільство і особистість” у творчості Миколи Куліша // Дивослово.– 1994.– № 5–6.– С. 60–62.

10. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія: У 3 т. Т. 1.– Х.: Фоліо, 1998.– С. 424–433.